

# Um pedagogo em viagem SITI-Conservatory – formação e intercâmbio artístico em artes cênicas

---

## *A traveling pedagogue SITI-Conservatory – artistic training and exchange in the performing arts*

Tiago Porteiro<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente artigo alicerça-se numa experiência de formação em que o autor (ele próprio pedagogo e artista há mais de 20 anos) esteve envolvido de outubro de 2016 a maio de 2017. SITI-Conservatory (NY-EUA) é um programa de formação e intercâmbio artístico promovido pela companhia americana de artes performativas SITI. O relato contextualiza esta proposta de formação, ao mesmo tempo que expõe as razões pelas quais o autor-pedagogo decide entrar nessa aventura. Num gesto comparativo, coloca-se em diálogo as expectativas iniciais e a realidade concreta dessa vivência. O tom mais ajustado que se encontrou para realizar esta análise crítica foi o de testemunho. Estamos, pois, perante um contributo que não é senão um ponto de vista subjetivo que espelha a história e a experiência pessoal do seu autor.

*Palavras-chave:* Formação de formadores. Escola-companhia. SITI-Conservatory. Testemunho. Pedagogo.

### ABSTRACT

The present article is based on a training experience in which the author (himself a teacher and artist for more than 20 years) was involved from October 2016 to May 2017. SITI-Conservatory (NY-USA) is a training

DOI: 10.1590/0104-4060.56083

1 Universidade do Minho, Licenciatura em Teatro - Centro de Estudos Humanísticos/Grupo de Investigação em Estudos de Performance. Braga, Portugal. Campus de Gualtar, 4710-057. E-mail: [tiagoporteiro@ilch.uminho.pt](mailto:tiagoporteiro@ilch.uminho.pt). <http://orcid.org/0000-0001-5052-9787>

program and artistic exchange promoted by the American company of performing arts SITI. The narrative contextualizes this experience, at the same time as it sets out the reasons why the author-teacher decided to embark on this adventure. In a comparative gesture, the initial expectations and the concrete reality of this experience are put into dialogue with each other. The most appropriate tone discovered to perform this critical analysis was the one of testimony. It is, therefore, a contribution that represents only a subjective point of view that mirrors the history and the personal experience of its author.

*Keywords:* Training of trainers. School-company. SITI-Conservatory. Testimony. Teacher.

## Introdução

Este ‘relato de um pedagogo em viagem’ apresenta o percurso por mim trilhado antes e depois de ter frequentado o programa SITI-Conservatory, entre outubro de 2016 e maio de 2017. Sendo um testemunho pessoal, oferece-me a liberdade de usar conceitos e termos, nomeadamente das Ciências da Educação, sem atender a definições contextualizadas das normas exigidas pelo rigor académico. A experiência passa-se na cidade de Nova Iorque (doravante NY), repleta de ilhas e de submundos, tal como o universo da companhia que me acolheu: um *ensemble* de artistas, cada um naturalmente com as suas singularidades.

O primeiro passo que dei, antes de tomar a decisão de participar dessa formação e intercâmbio artístico, foi o de conhecer a história e a “família” artística onde essa companhia promotora do programa – a SITI – se enquadra. E isto porque “todo o ensinamento carrega em si um projeto teatral”<sup>2</sup>, como nos diz Banu (BANU, 2000, p. 92) e, não havendo, portanto, programa de formação que seja “neutro”.

## Conhecer o terreno

As iniciais do nome da companhia – SITI – têm o seguinte significado: (S)aratoga corresponde ao nome da cidade, no Estado de NY, que acolheu a fundação da companhia e onde esta continua a realizar, ainda hoje, algumas

2 Todas as citações em francês ou inglês foram traduzidas pelo autor deste texto.

das suas atividades; (I)nternational define a escala geográfica e o intercâmbio cultural que se pretendia alcançar; (T)heater especifica a linguagem artística da intervenção; e (I)nstitute encerra a vertente de investigação, que visa aprofundar a procura por um outro teatro e por um outro ator.

A companhia foi fundada em 1992 e liderada artisticamente por Tadashi Suzuki (1939-) e Anne Bogart (1951-) tendo, cada um deles, percursos já anteriormente firmados. O primeiro é um reconhecido encenador de origem japonesa que dirige, no seu país, a Suzuki Company of Toga (SCOT)<sup>3</sup> e que, naquele período, procurava nos EUA um parceiro para partilhar e enriquecer a sua perspetiva, resultante do cruzamento dos ensinamentos das artes performativas tradicionais do Japão (essencialmente Noh e Kabuki) com elementos das correntes contemporâneas que emergiram naquele país pouco tempo depois da II Guerra Mundial. O treino que criou – método Suzuki – é a dimensão mundialmente mais reconhecida. Por sua vez, Anne Bogart, americana, mulher de constantes intercâmbios culturais, começou a afirmar a sua visão singular do teatro e da performance no início dos anos 80 e numa NY efervescente em dinâmicas artísticas contemporâneas. Scot Cummings define desta maneira o seu trabalho: “ela dirige peças com a mentalidade de uma coreógrafa, desenhando o movimento do corpo no tempo e no espaço; tudo é pautado pelo ritmo, pela imagem visual e outros princípios formais de composição” (CUMMINGS, 2006, p. 6). Compondo e colando fragmentos de diferentes “materiais”, Bogart cria a sua estética de narrativas disruptivas. Antes de mais nada, apresenta os componentes concretos da materialidade cénica (espaço, tempo, forma, ...), e a formalidade visual dos corpos que põe em cena, primando pela intensidade da presença, pela concentração e pelo detalhe formal. Na primeira fase de exploração, usando metodologias de *divising* e *site-specific*, Bogart procura novas estratégias para criar uma outra relação com o público. A sua vertente experimental a conduz à pedagogia, e é nesse contexto, na Universidade de Nova Iorque (New York University - NYU), que conhece Mary Overlie, a criadora dos *Viewpoints*<sup>4</sup>, bailarina envolvida na corrente da dança pós-moderna americana. Extrai dessa abordagem a sua própria perspetiva, simultaneamente de treino e de composição cénica, e são esses os “instrumentos” que sugerem juntar ao treino proposto por T. Suzuki.

A SITI cria o método Suzuki + *Viewpoints*, que é, atualmente, a “imagem de marca” dessa companhia norte-americana de vanguarda. Decididamente, não estaremos no território do teatro dito “psicológico”, nem no denominado “comercial”, mas antes no universo do contemporâneo e do experimental. Este

3 <http://www.scot-suzukicompany.com>

4 <http://sixviewpoints.com>

projeto artístico necessita de um ator com um determinado tipo de competências, e tanto Bogart como Suzuki acreditam que será por intermédio de um trabalho específico e preliminar de treino, intenso e diário, que esse ator vai adquirir as aptidões de base que lhe são exigidas. Entre outras, destacam-se: qualidade de presença ativa e intensa; acutilante consciência do espaço e do tempo; grande capacidade de concentração e de reatividade; consciência minuciosa dos movimentos (jogo entre equilíbrio e desequilíbrio/imobilidade e ação) na sua relação com o centro de gravidade; disciplina formal que lhe permita reproduzir formas e gestos com detalhe.

O encontro e a “empatia” desses dois reformadores do teatro poderá prender-se com o fato de no “Ocidente nenhum treino [ser] unanimemente adotado, definido, rigoroso, ao contrário do que acontece no Oriente, onde se transmite formas complexas e codificadas por meio das quais o texto, o canto, a gestualidade e o movimento estão intimamente interligados”, devendo essas formas “ser memorizadas com precisão” (PICON-VALLIN, 2000, p. 5). Aquilo de que Bogart está efetivamente à procura é de vias concretas para poder combinar essas duas realidades culturais. Nos processos de *acting*, esse ator estará, enfim, bem mais próximo da “artificialidade consciente” do que do registo da identificação “naturalista” – o mesmo será dizer que ele fará mais apelo às técnicas “somatocêntricas”, baseadas na fisicalidade, do que às “psicocêntricas”, que privilegiam a convocação do aparelho psíquico, a modulação dos estados afetivos (PRADIER, 2000, p. 72). A mestria técnica que os dois diretores ambicionam que os seus atores atinjam desenvolve-se no seio de um trabalho em grupo, mas, nesse contexto, cada ator terá de encontrar a sua própria autonomia criativa, pois, no passo seguinte, nos processos de criação, propriamente ditos, ser-lhes-á pedido que contribuam ativamente. Parafraseando o título do livro de Matteo Bonfitto (2006), a SITI procura fundar um ator-compositor.

Os artistas que deram corpo a essa aventura eram maioritariamente americanos, uns com anterior conhecimento e prática em Suzuki, e outros, poucos, com um percurso de experimentação em *Viewpoints*. Nos primeiros anos do projeto, os encontros foram regulares, mas não contínuos, e tiveram sobretudo lugar em Skidemor, em especial durante os períodos de verão. Durante esse período, paralelamente à prática do treino intenso, dos exercícios de composição e dos projetos de criação a companhia orientava um curso intensivo para jovens artistas de todo o mundo<sup>5</sup>. Alguns anos mais tarde, a SITI instala-se definitivamente na cidade de NY e, enquanto grupo, começa a realizar de forma mais regular tanto espetáculos como outros programas de formação. Suzuki segue à

5 Curso com a duração de 5 semanas que até hoje é organizado e que reúne todos os anos cerca de 60 artistas de todo o mundo.

distância todo este processo e entre a SITI e a SCOT acontecem, com alguma regularidade, processos conjuntos de experimentação e criação, ora no Japão, ora nos EUA. Passo a passo, a companhia adquire notoriedade. Nesse percurso, que leva hoje já um quarto de século (1992-2017), surge, há sete anos atrás, a ideia de criar uma formação mais longa: o SITI-Conservatory.

## A decisão de partir

Nos materiais de divulgação da SITI encontrei as grandes linhas que estruturam o programa SITI-Conservatory<sup>6</sup>:

- estabelecer vasos comunicantes com a atividade artística da companhia;
- articular as valências de formação, criação e intercâmbio artístico internacional;
- público-alvo: atores e encenadores com obra artística iniciada;
- trabalho essencialmente prático e intenso (duração de 8 meses/média de 8h diárias);
- organização das tarefas em áreas disciplinares.

A classificação proposta por Josette Féral (2003) sobre diferentes contextos de formação em artes cénicas ajudou-me a situar este programa: escolas institucionais; escolas paralelas e particulares; escolas ligadas a companhias; laboratórios de investigação; universidades; e formações que se constroem com base na escolha voluntária de diferentes cursos breves, ateliês, oficinas. O programa a que equacionava candidatar-me ficaria algures na interceção de dois contextos: a escola ligada a uma companhia e os laboratórios de investigação. Enquanto a componente do primeiro estaria na atitude e na vontade expressa da SITI de partilhar e transmitir toda a experiência acumulada, a componente laboratorial poderia ser encontrada no espaço aberto de experimentação que o programa propõe aos participantes.

Com um percurso com mais de 20 anos de prática pedagógica<sup>7</sup>, que razões terei eu encontrado para integrar o SITI-Conservatory?

Vejam os detalhes:

- *combater o lado pejorativo da institucionalização* – alimentar a minha atividade pedagógica com a minha intervenção artística é um dos instru-

6 [www.siti.org](http://www.siti.org)

7 De 1996 a 2013 no Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora e de 2014 até ao momento no curso em Teatro da Universidade do Minho.

mentos que utilizo para contornar esta situação, a que, algumas vezes, me sinto sujeito. Por uma ou outra razão, encontrava-me numa fase em que essa “força negativa” da instituição estava presente de uma forma mais premente, e em que também a dialética entre a prática artística e a pedagógica se tinha quebrado. Interromper a atividade pedagógica por um ano letivo<sup>8</sup> fez parte da solução encontrada: o performer deveria sobrepor-se, durante este período, ao pedagogo. No universo do teatro nada disto é estranho, pois ter de recomeçar continuamente é parte constituinte da própria linguagem, como bem nos diz a conhecida frase de Beckett: “Tenta. Fracassa. Não importa. Tenta outra vez. Fracassa de novo. Fracassa melhor”, ou mesmo a também conhecida frase de Meyerhold: “Na arte, em cada nova etapa sentimo-nos sempre aprendiz”. E eu, deste lado, direi: perante um novo projeto, perante um novo grupo, tudo terá de ser novamente posto em questão como se da primeira vez se tratasse. Partilho, de igual modo, o facto de a “aula de teatro é [ser] um espaço onde, em tempo real, se joga com a potência dos afetos” (PICON-VALLIN, 2000, p. 47), e daí que momentos de interregno como este, de que senti necessidade, sejam fundamentais para que a “regeneração” possa acontecer;

- *expandir conhecimentos* – nos últimos três anos, confrontei-me com mudanças no contexto educativo onde atuava, e esse novo e desejado quadro profissional demandou-me novas e específicas competências, nomeadamente na área da interpretação. Expandir conhecimentos, aprofundá-los e, nesse campo, exercitá-los impôs-se-me. Faço parte daquele núcleo de professores que antes de partilhar não pode deixar de experimentar. Foi nesse contexto que prestei mais atenção aos objetivos do SITI-Conservatory, nomeadamente: aprofundar, através de uma prática contínua e diária, competências na técnica de treino e de composição, Suzuki e *Viewpoints*, e desenvolver processos de criação num espaço aberto de experimentação. Considerei, portanto, que estaria perante um programa que poderia ajudar-me a colmatar as necessidades pedagógicas do momento;
- *experiências no seio de um grupo intercultural* – o facto de o Conservatory enfatizar o objetivo de criar um *ensemble* internacional de trabalho foi outro dos aspetos que reteve a minha atenção. Depreendi, das entrelinhas, que, apesar de o trabalho em grupo ser considerado o “motor” fundamental das aprendizagens, isso não implicaria que não houvesse espaço para a “voz” singular de cada um. Sendo, para mim, a

8 Através do pedido de licença sem vencimento pelo período de um ano.

arte teatral iminentemente uma arte coletiva, este “ingrediente” também teve o seu eco. Além disso, ter a oportunidade de poder confrontar as minhas referências artísticas e culturais com outras visões do mundo e do teatro – e, por conseguinte, da formação – seria duplamente enriquecedor, mais não seja porque, em meu entender, formar um artista é, antes de mais, uma aventura humana, que não se separa das aprendizagens profissionais. Enfim, não sendo o SITI-Conservatory um programa de formação inicial, era expectável que os participantes que fosse encontrar tivessem já uma certa maturidade e um certo percurso artístico, se não firmado, ao menos iniciado;

- *apreender a articulação entre as partes* – participar num programa promovido por uma companhia em atividade permitir-me-ia descobrir, *in vivo* e em ação, as relações que se estabelecem entre técnicas, processos de criação, visão estética, métodos, pedagogia, ao que se acrescenta a possibilidade de poder vir a estar imerso na cultura, na atmosfera da cidade e em contato direto com os membros fundadores da SITI. De facto, a existência de companhias de teatro de referência que tenham interesse e credibilidade pedagógica para suportar um programa de formação com essas características é uma realidade cada vez mais rara, e, portanto, no papel de pedagogo-artista-investigador, poder fazer este trabalho de apreensão de um todo seria, para mim, uma oportunidade. No universo do teatro, não deverá qualquer reflexão crítica sobre dispositivos de educação ambicionar tornar visíveis essas inter-relações?

Atendendo a tudo o que aqui ficou expresso, estava perante a possibilidade de realizar uma “reciclagem”, ou formação de formadores, como é hábito ser identificada essa circunstância em que um pedagogo decide mergulhar num outro contexto, de forma mais ou menos temporária, para expandir e/ou interrogar, tanto os teus conhecimentos, como a sua forma usual de atuar. Esse hiato pode ainda, tão-somente, expressar uma necessidade de distância temporária de forma a esse pedagogo poder assumir um novo papel durante um determinado período tempo. Em mente, terá a promessa de que dessa interrupção possa nascer uma regeneração.

## **A minha experiência no coletivo**

Que diálogo poderei hoje estabelecer entre as expectativas iniciais que criei para a frequência deste programa (construídas essencialmente com base no enunciado de divulgação do SITI-Conservatory) e a realidade concreta que vivi?

Em virtude do curto intervalo de tempo que me separa do final dessa experiência – os mistérios da memória criam as suas dificuldades e as aprendizagens nem sempre se expressam de forma clara –, esse balanço não pode ser senão provisório. O que parece certo é que o tempo seja um fator importante para dissecar de forma mais nítida o que em nós se integra. Assim se espera. Dirigindo a atenção para os elementos focados ao longo desta reflexão, a pergunta com que tive de me confrontar a partir do momento em que regressei foi a seguinte: reconheces em ti, e desde já, mudanças significativas?

Considerando um privilégio poder dedicar-me à experimentação teatral de forma contínua, esta minha experiência não poderia ser senão regeneradora. Após o seu término, o que foi, para mim, mais “palpável” – uma impressão corpórea de “primeiro grau”, digamos – foi a sensação de “força”, “enraizamento” e “presença” que, no seu conjunto, mobilizam uma consciência de vitalidade existencial. E isto era o resultado de um trabalho que tinha realizado e que se misturava, paradoxalmente, com um cansaço físico considerável. Tudo foi intenso e exigente, desde a carga horária proposta pelo programa até à velocidade que a própria cidade imprime; e sempre houve escassos momentos para a integração. Quatro meses passados dessa experiência reconheço hoje que uma parte daquela sensação de “vitalidade”, a que antes me referi, se vai diluindo, aos poucos.

Então, o que fica e como se inscreve esta experiência? Direi que, atualmente, a memória que reside em mim alimenta, antes de mais, o desejo e o impulso para retomar.

Mas passemos do geral ao particular:

## **Contacto com o espaço**

Coordenadas: Manhattan, muito perto de um dos corações do comércio e do divertimento da cidade, a Broadway. Edifício: grande arranha-céus onde seguramente mais de 3000 pessoas trabalhavam. SITI-Company: situa-se ao fundo do corredor num 3.º andar ocupado por escritórios e alguns estúdios de outras companhias que pertenciam à mesma aliança<sup>9</sup>. Recursos: espaços diminutos (bem diferente da imagem exposta na divulgação); uma sala de trabalho não muito grande (cerca de 65m<sup>2</sup>), um estúdio ainda mais pequeno (20m<sup>2</sup>), dois curtos *foyers* para alimentação e estar, e uma sala onde funcionava o secretariado e a direção e que os outros membros da companhia utilizavam.

9 <http://www.art-newyork.org>



O que significa uma companhia mundialmente reconhecida, como a SITI, funcionar nessas condições? Como seria possível todos trabalharmos com aquelas limitações? Se fizesse apelo às minhas referências, diria que aqueles constrangimentos eram inaceitáveis, mas o certo é que o trabalho foi sendo realizado. Tudo é relativo, diziam-me, e para NY não era nada mau! Sim, reclamei, e sim, aceitei, porque estava aberto a descobrir outras formas de trabalhar. Que teatro seria aquele que se produzia naquelas condições? O que seria diferente se houvesse outras condições de espaço? Questões para podermos refletir e ponderar.

## O Grupo e sua composição

Número: 18 pessoas, de 7 nacionalidades diferentes. Características: a maioria situava-se na casa dos 20-30 anos de idade, sendo eu o mais velho. Grau ou nível: grande parte dos colegas acabava de terminar o nível inicial da formação profissional e, portanto, não tinham propriamente percurso artístico iniciado. Que critérios teriam usado na seleção? Subliminarmente, acabei por perceber que escolher candidatos não tinha sido possível: temos de saber ajustar o que ambicionamos para o Conservatory com as necessidades e as expectativas concretas dos participantes que nos chegam – ouvi eu dizer.

Feito o primeiro reconhecimento, descubro que aquilo que me diferenciava da maior parte do grupo era visível, mas, se ao nível das relações humanas essas diferenças se foram tornando mais fáceis de gerir ao longo do tempo, no domínio das cumplicidades artísticas tudo se revelou sempre mais complexo. As diferenças, neste domínio, expressaram-se sobretudo nos momentos em que começámos, “sem rede” e sem tempo, a desenvolver, em pequenos grupos, exercícios de criação. Se ao menos esse espaço colaborativo assentasse numa linguagem comum... Mas nem isso existia, pois alguns dos colegas chegaram sem nada conhecer das “ferramentas” de base que a SITI tem para partilhar. Criar um *ensemble* é um importante objetivo para a SITI, mas se para atingi-lo se ultrapassam as etapas necessárias, então deverá ter-se muito mais atenção e cuidado. Caso contrário, o conflito pode emergir e as diferenças de cada um podem não ser respeitadas. E não é contra tudo isto que o teatro também luta?... Ao longo do tempo, fomos, enquanto grupo, encontrando formas de trabalhar em conjunto, o que significa também que cada um de nós foi criando, por afinidades, os seus próprios grupos. Assim verificamos como, de facto, as descobertas e as interrogações sobre o ser e estar no mundo se ativam quando nos integramos como membros de um grupo.

Relativamente ao pretendido intercâmbio internacional e intercultural, apraz-me dizer que, no contexto do Conservatory, partilhar universos culturais era uma ação que se fazia por inerência à situação, por impregnação, já que as diferenças se expressavam nas mais pequenas ações e quando menos se esperava. No entanto, tendo em conta o destaque que a programa dava a essa dimensão, era expectável que esse intercâmbio internacional encontrasse, de uma forma ou de outra, estratégias de ação que fossem diretamente ao encontro desse objetivo. Haverá, naturalmente, muitos modos de promover esse encontro, mas deixar que ele se desenvolva por si só não parece ser a estratégia pedagógica mais adequada. E creio que foi isso que aconteceu. Para ser franco, muitas vezes o que senti, em surdina, foi uma certa tendência para a imposição da “lógica” do país onde estávamos.

## **Técnica e treino de base (“core”) e outras áreas disciplinares**

Durante 8 meses, dia após dia, aprendemos e treinámos Suzuki e *View-points* todas as manhãs (3h, à razão de 1:30h para cada disciplina). Sem sombra de dúvida, esta foi, para mim, a área mais marcante desta experiência, e considero ser também a área pedagógica mais rica da SITI. “Por que 8 meses?” – lembrei-me eu de perguntar um dia à diretora pedagógica, Ellen Lauren. “É o tempo mínimo para começares a descobrir, no treino, outra coisa para lá das formas. Esta é uma das razões principais” - respondeu. Reconheço em mim todo o percurso realizado e que me levou, efetivamente, a descobrir outras “camadas” por detrás da técnica. No que diz respeito ao Suzuki, por exemplo, bem próximo do fim comecei a sentir a possibilidade de mobilizar na ação o meu imaginário, pois a estabilização física das partes do corpo que conseguia assim o permitia. Foi também nesse trabalho de repetição de exercícios que mobilizam 3 grandes áreas (energia, respiração e gestão dos processos de equilíbrio e de ação/imobilidade) que, dia após dia, se foram revelando as minhas zonas de dificuldade, os hábitos que é necessário serem alterados. E ultrapassar hábitos e limites não é uma tarefa fácil, e por isso treinar institui-se como ato de os poder ultrapassar, de ser capaz de vencer os desafios. Essa alavanca de mudança é o “impulso” primordial que quero aqui destacar. Mas atenção: esse desejo contínuo de mudança, que é constantemente alimentado em nós, não deve ser vivido enquanto objetivo em si próprio, mas como “trampolim” para nutrir os outros planos do nosso gesto criador. Atentemos no depoimento de um dos artistas que escolheu o treino como seu caminho de base, Yoshi Oida. Refere, com sabedoria, que,

nas questões da técnica, “exercitar o corpo é um processo longo”, pois não é senão “pouco a pouco que o corpo compreende, intuitivamente, as regras da presença”. Acrescenta que a “noção de corpo é inseparável do pensamento e da emoção” e que se queremos melhorar “é indispensável juntarmo-nos a um grupo para trabalhar em conjunto” (OIDA, 2000, p. 116-117).

Descobri no Conservatory que esse caminho não tem fim, mas também descobri que ele comporta os seus riscos, desde logo o de se tornar aditivo. Pode, além do mais, levar a uma certa uniformização. Tendo por referência o pressuposto pedagógico que está na base do método Suzuki – se tendes a fazer igual ao teu parceiro, as tuas diferenças individuais irão sobressair –, pergunto: e se esse *volte-face* de diferenciação individual não acontecer? Não corremos o risco de uma espécie de ordem “militar” poder vigorar? Na realidade, durante aquelas sessões de Suzuki, instalava-se uma atmosfera de grande tensão, atenção, rigor e detalhe relativamente ao modelo formal proposto, e isto não deixava lugar para qualquer tipo de discussão.

Contrariamente, a abordagem dos *Viewpoints* é um universo de exploração perceptiva da atenção onde cada um coloca em jogo a sua subjetividade a partir de determinados parâmetros (espaço, tempo, forma, movimento, emoção, história,...). Mary Overly considera que esse ato de separar e desconstruir os elementos “expõe diferentes planos de conhecimentos e permite-nos uma nova integração dos materiais”. A abordagem que fomos desenvolvendo parte, em primeiro lugar, de uma atitude de escuta: “ouve e olha o que já existe em vez de tentar manipular os materiais em algo que pareça arte ou teatro ou dança. Simplesmente estar lá no presente, estar disponível e curioso”. (OVERLY, 2016, X). Aqui não há um modelo formal a respeitar, mas possibilidade de escolha ao abordarmos uma situação segundo diferentes pontos de vista. Essa prática diária que exige grande escuta, e onde o que se procura é a variabilidade e a flexibilidade na maneira de responder, sucedia-se ao Suzuki (intervalo de 10 min. – 1:30h). De acordo com a trajetória percorrida e com o tema que seria abordado, o formato das sessões variava, mas uma certa regularidade de organização pode ser encontrada: o momento inicial onde eram lançados exercícios exploratórios sobre o tema da sessão ao que se seguia a abertura de um espaço de livre improvisação e onde cada um podia ou não investir. Enquanto uns exploravam, na cena, o jogo, outros observavam. O ambiente que se cria, neste contexto, é, com frequência, inventivo e instigador, e, por isso mesmo, não é de todo estranho que espaços participativos de discussão possam emergir. Muitas vezes, assistíamos a trocas de opinião entre os membros da companhia, o que muito enriquecia o diálogo. Reconheço aqui um dos grandes privilégios que o programa proporciona: o facto de, nesse espaço da manhã, os artistas-pedagogos da companhia envolvidos no Conservatory terem estado praticamente sempre

presentes e de uma forma ativa, ora dirigindo, ora integrando todo o grupo, como se fossem mais um dos seus membros. É raro termos este privilégio! O peso de tantos anos de prática, as qualidades, as diferenças, as fragilidades e o ponto de vista que cada um deles trazia para a sala foram, para mim, uma fonte inesgotável de aprendizagens.

Sobre a junção de Suzuki + *Viewpoints*, há muitos aspetos suscetíveis de ser analisados, mas o que aqui sinalizo é a complementaridade paradoxal dessas duas técnicas. E é isso que as torna fortes; e foi isso o que a SITI criou de singular, ao colocá-las lado a lado.

Durante as tardes, fomos tendo, ao longo do percurso, diferentes disciplinas, que, em geral, tinham como enfoque a área da interpretação e a da composição/encenação (*Listening, Speaking, Moving, Creating, Composition*), além de alguns *workshops* e *master classes* que foram acontecendo. Cada um desses encontros teve a sua especificidade, mas tanto a carga horária como a periodicidade dessas outras disciplinas mais pontuais (sensivelmente 8 sessões para cada uma delas, à razão de 3h/semana) fizeram com que a marca deixada seja, para já, pouco reconhecível. O facto de ter havido alterações na periodicidade dessas sessões (por vezes, a distância entre uma e outra chegou a ser de duas ou três semanas), sobretudo por razões de agenda da companhia, veio acentuar a sensação de “diluição” de cada uma dessas propostas. A lecionação de cada uma delas estava a cargo de um dos atores-pedagogos da companhia, como se aí cada um encontrasse a sua área de especialização. Retive a sensação de que as mesmas nasceram via Conservatory e, portanto, o seu aprofundamento pedagógico está em curso.

Uma palavra sobre a progressão geral do programa: reconheci a passagem de um maior investimento na parte física e do movimento, no primeiro trimestre, para um investimento maior nas áreas de atuação, no segundo, mas uma lógica mais clara acerca de como as disciplinas e os *workshops* se articulavam teria sido benéfica, pois, muitas vezes, senti que a mesma estava mais dependente de agendas do que de um princípio pedagógico bem sustentado. Em suma, perante a especificidade deste programa, considero que determinadas áreas disciplinares e suas estratégias pedagógicas deveriam ser objeto de reflexão, e mesmo ser repensada a necessidade da sua inclusão neste programa de formação/criação. O resultado deste somatório de disciplinas criou um excesso de trabalho e uma dispersão, faltando assim tempo para nos podermos dedicar realmente à experimentação e ao aprofundamento no domínio da criação, entre outros, no espaço de *Composition*. Na realidade, *Composition* foi a única área que nos acompanhou durante todo o percurso; este foi o espaço onde, sensivelmente de duas em duas semanas, desenvolvíamos, em pequenos grupos e de forma autónoma, exercícios de composição/criação a partir de um enunciado lançado

pelo coordenador da área. Tanto o princípio como as propostas lançadas foram ao encontro daquilo que me fez escolher este programa, mas a real potencialidade desse espaço ficou aquém das minhas expectativas pelas razões (algumas delas já referidas) que aqui sintetizo:

- a heterogeneidade (na experiência e maturidade, nos desejos e nos imaginários artísticos dos participantes) dificultou o entendimento e a cumplicidade artística entre nós. Nem a linguagem nem a atitude de experimentação que aprendíamos em conjunto, sobretudo por via da abordagem dos *Viewpoints*, foram suficientemente agregadoras. O “trânsito” que se esperava que acontecesse entre o *core*, as outras disciplinas e a área da *Composition* não foi nem muito visível nem muito efetivo;
- valorizar o tomar decisões artísticas de forma rápida em detrimento de se aprofundar, tanto processos, como temáticas. Se durante as primeiras experiências esse princípio me pareceu interessante e eficaz, pois permitiu acordar e desenvolver o “músculo” do imaginário e pôr à prova a nossa capacidade de tomar decisões cênicas em conjunto, a sua permanência, ao invés, levanta-me sérias dúvidas, nomeadamente: esse primado é suscetível de incutir e de promover a ideia de que desenvolver projetos de criação é um processo que deve ser simples e rápido, como um qualquer produto em que a eficácia da estrutura e da produtividade é mais importante do que o seu sentido, a sua razão de ser. Bem sei que a SITI é, nos EUA, um dos exemplos de companhias que têm sabido resistir à “comercialização” do fazer teatral, mas o certo é que, de uma forma ou de outra, ainda não encontrou nem a fórmula nem as estratégias pedagógicas que estejam em sintonia com o seu ato de resistência perante o padrão geral da indústria criativa instalada;
- primado da exaustão sem considerar o necessário tempo para a “assimilação”. Encontrar estratégias que promovam a exaustão pode ser um excelente meio para o indivíduo superar todo o tipo de hábitos que possam existir, mas se essa estratégia é utilizada constantemente expomos-nos ao risco de essa indução produzir em cada um de nós uma certa “acefalia”. E, como sabemos, esta é uma condição perigosa, pois pode promover a não responsabilidade, a não tomada de consciência dos próprios atos, a ausência de pensamento crítico sobre o que fazemos e sobre o que nos rodeia. Estou seguro de que os membros da SITI utilizam essa estratégia como forma de mobilizar em nós outras “camadas” energéticas e de consciência que a cena e a criação por vezes demandam, mas se a isto acrescentarmos o pouco tempo que o programa dedica à reflexão e à contextualização das visões artísticas que estão por detrás de toda

- a prática realizada, então penso que não será demais, num plano mais amplo, deixar aqui o alerta;
- analisar o resultado dos exercícios artísticos sem se atender às metodologias processuais utilizadas. Em *Composition* funcionava-se do seguinte modo: no primeiro momento do exercício recebíamos do artista-pedagogo o enunciado e os critérios de seleção dos grupos e, no momento final, onde se apresentava os resultados do exercício, ele tecia os seus comentários sobre o que tinha sido produzido. Entre esses dois momentos (sensivelmente duas ou três semanas de intervalo) nenhum acompanhamento era prestado. Explicite-se: na avaliação final não havia nem lugar para a discussão em conjunto, nem para qualquer tipo de comentários sobre processos e metodologias utilizados por cada grupo, apesar de ser aí que se encontravam, a maior das vezes, as dificuldades. Não comentar processos tem por base um princípio mais amplo, segundo o qual a companhia considera que os métodos e as decisões artísticas são as áreas em que não quer, de modo algum, interferir. Para rebater essa posição, convoco o aspeto que considero ser o que me suscita maior controvérsia neste programa de formação escola-companhia: não se incluir nos conteúdos pedagógicos espaço para partilhar e para analisar os processos de criação utilizados pela companhia; é como se tivéssemos acesso à seleção de materiais “brutos” que utilizam (o *core*) sem, no entanto, nos mostrarem com que “ferramentas” eles trabalham essa “matéria”. Em última instância, o que isso, no concreto, quer dizer é que o que a SITI tem de específico para partilhar é o seu método de treino de base e a forma como formula os enunciados de composição; todo o restante que tenha a ver com trajetória, métodos e processos de criação utilizados pela companhia não deve ser partilhado. O que fui observando ao longo do percurso contraria, no entanto, o propósito da SITI, pois apercebi-me de que, em muitos casos, esse hiato é muito mais propício ao desejo de “cópia” e de “imitação” do que o contrário. Por exemplo: não poucas vezes, para justificar uma qualquer posição, ouvi dos colegas expressões como “mas é assim que a SITI faz!”. Para mim, o espaço que se omite fica, desta forma, permeável a este tipo de especulação. Contrariamente, na abertura e na partilha que se propõe que sejam encetadas, não se trata de o artista-aluno poder copiar um modelo ou poder reproduzir um saber-fazer, mas sim de ser estimulado por uma referência que tem uma coerência e uma unidade interna. Gostaria que a SITI tivesse, na verdade, aberto um espaço onde se pudessem clarificar as lógicas, os porquês e os contextos que estão na origem de cada uma das decisões criativas da companhia. Em suma, considero que se

tivéssemos tido acesso, de uma maneira contextualizada, a toda essa área de ação da companhia, e onde as técnicas podem ser percebidas na sua relação com os processos de criação, um distanciamento crítico poderia emergir; e seria isso que permitiria a cada um colocar aquela experiência em perspectiva e assim perceber a responsabilidade que se oferece a qualquer artista para descobrir as lógicas próprias que fundam o seu gesto pessoal de criação. Como foi enriquecedor ter Anne Bogart a dirigir um *workshop* de três tardes! Todo o discurso centrado na eficácia técnica ficou ali “colorido” com metáforas poéticas e com uma dimensão mais ampla da criação. E como isso foi útil para perceber o que fazíamos todos os dias no treino e que relação isso possa ter com os processos de criação! Mas, contrariamente, quão decepcionante foi quando a companhia entrou, durante cerca de um mês, num processo de criação e nem por um momento nos foi dado acesso para observar esses ensaios! Este programa de formação fica amputado por não promover essa real interação com a companhia. A isso não será alheia a ausência, quase completa, da diretora artística da SITI. Definitivamente, o que foi mais rico neste SITI-Conservatory não foi o debate e a criação artística que ali desenvolvi, mas sim a transmissão técnica que ali recebi.

## ***Town hall***

Era o espaço instituído que existia para todos poderem verbalizar e discutir o seu ponto de vista sobre o desenrolar do trabalho. Era também aí que se davam informações da ordem da logística e da organização. Acontecia às sextas-feiras, pelo menos uma vez por mês. Parece-me indispensável existirem espaços de partilha como este, mas também foi para mim revelador o que ali, na maior parte das vezes, acontecia. Na realidade, poucos expressavam a sua opinião, mas, quando isso acontecia, a tendência geral era para a uniformização de posições, nomeadamente as que eram expressas pela direção. Por exemplo: a decisão de se criar um projeto final de conjunto, que, a meu ver, não expressou a diversidade existente no grupo, é a expressão máxima do que aqui afirmo. Se para a SITI o objetivo de desenvolver a autonomia e o espírito crítico era pedra crucial, intrigava-me porque é que essa “timidez” estratégica de não expressar a sua opinião ali circulava. Como perceber a atitude de certas colegas que, nesses momentos de discussão, não eram capazes de expor as suas posições, aquelas que, momentos antes e em privado, expressavam? Ao procurar ler esse com-

portamento de “submissão” que se instalou, comecei a aperceber-me de subtis tendências para controlar qualquer tipo de pensamento divergente que por ali pudesse despontar. Bem sei que não será sempre fácil de contrabalançar uma atitude de rigor, de exigência, de desafio e mesmo de pressão que uma prática pode suscitar, com uma atitude de abertura, diálogo e partilha que a formação artística requer, mas, em meu entender, nada justifica a falta de espaços onde toda a prática fosse contextualizada e colocada em perspetiva.

Essa ausência terá contribuído para a emergência dessa atitude que pude constatar no seio do Conservatory. Além disso, comecei também a descobrir que muitos dos que ali estavam tinham, de uma forma ou de outra, uma leve esperança de poderem vir a integrar, no futuro, algum projeto da companhia, ou, pelo menos, de ficarem a fazer parte dos “amigos” da companhia e para os quais outras portas profissionais se podem abrir.

Hoje a SITI procura criar redes de contactos espalhadas pelo mundo inteiro; é esta uma das estratégias que encontra para poder continuar a difundir a sua proposta pedagógica. Se o objetivo for o de partilhar as suas “ferramentas” e, ao mesmo tempo, cuidar e zelar eticamente pela autonomia e o pensamento crítico de cada um dos artistas, não vejo nada de pejorativo nessa ambição, pois considero, efetivamente, que são portadores de um conhecimento e de uma qualidade pedagógica que podem ser muito inspiradores por esse mundo inteiro. Caso contrário, caberá a cada um saber encontrar a “boa” distância para não se deixar cair, justamente, na utilização da “receita” pré-fabricada que recebe. É esse o desafio que tenho entre mãos agora que retomo a minha atividade pedagógica. Ver-se-á, no futuro, como é que esta “reciclagem” alimentou o meu eu performer.

Uma última nota, e que nunca será demais salientar: a leitura que aqui deixo pode, em muitos pontos, não coincidir com as de um número significativo dos meus colegas. Cada um de nós terá tido uma experiência diferente de acordo com as suas expectativas, estágio, percurso, cultura, desejos e sensibilidade artística. Para mim, foi uma experiência seguramente enriquecedora, mas também diferente daquela que tinha previsto. Mas não será sempre assim?...

## REFERÊNCIAS

Banu, G.; Vitez, A. (2000). *l'École ou le lieu de l'origine*. In: *Alternatives Théâtrales 70-71*. In: Banu, G. (Dir.) *Les penseurs de l'enseignement*. De Grotowski à Gabyli. Bruxelles, p. 91-94.



- Bonfitto, M. (2006). *O ator compositor*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- Climenhaga, R. (2010). Anne Bogart and SITI Company: creating the moment. In: Hodge, A. (Ed.). *Actor Training*. 2. ed. London and New York. Routledge.
- Cummings, S. T. (2006). *Remaking American Theatre: Charles Mee, Anne Gogart and the SITI Company*. New York: Cambridge University Press.
- Féral, J. (2003). Introduction. L'école: un obstacle nécessaire. In: Féral, J. (Dir.). *L'école du Jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas. Entretemps ed., p. 11-25.
- Oida, Y. (2000). La stratégie du ninja. In: Muller, C. (Coord.). *Le training de l'acteur*. Arles: Actes Sud-Papiers, p. 115-127.
- Overly, M. (2016). *Standing in Space. The six Viewpoints Theory & Praticce*. Montana. Fallon Presse.
- Picon-Vallin, B. (2000). L'acteur à l'exercice: de quelques expériences remarquables. In: Muller, C. (Coord.). *Le training de l'acteur*. Arles: Actes Sud-Papiers, p. 31-56.
- Picon-Vallin, B. (2000). Teize questions pour une école. In : Banu, G. (Dir.). *Les penseurs de l'enseignement*. De Grotowski à Gabily. Bruxelles, p. 45-48.
- Pradier, J. M. (2000). Eugénio Barba: l'exercice invisible. In : Muller, C. (Coord.). *Le training de l'acteur*. Arles: Actes Sud-Papiers, p. 57-78.

Texto recebido em 29 de outubro de 2017.

Texto aprovado em 31 de outubro de 2017.

